

## Freie Referate 2

### Sprachtheorie / Methodologie

Fritz Reckow

#### «Musik als Sprache»

#### Über die erstaunliche Karriere eines prekären musiktheoretischen Modells

Das folgende Referat versteht sich als direkten Beitrag zum Kongreßthema «Musik als Text», auch wenn es nicht ausdrücklich auf die Kategorie «Text» eingehen wird, sondern von der Anwendung der Kategorie «Sprache» auf die Musik handeln will — um im Jargon zu bleiben: von der Formel «Musik als Sprache». Die begrifflichen Differenzen zwischen den beiden Kategorien und die jeweiligen Besonderheiten ihrer aktuellen wissenschaftlichen (bis feuilletonistischen) Handhabung sind ebenso evident und bekannt wie charakteristische Konvergenzen und Gemeinsamkeiten. Hier nun soll es vor allem um solche übergreifenden methodischen Probleme gehen, die — wie beispielsweise ein suggestiv globaler und zugleich merkwürdig verkrampfter Geltungsanspruch gegenüber der Musik — den Umgang mit der einen wie mit der anderen Kategorie gleichermaßen kennzeichnen. Und diese Probleme wiederum können an der «Sprach»-Kategorie (anders als an der «Text»-Kategorie, die erst in neuerer Zeit zu musiktheoretischen Ehren gelangt ist) exemplarisch besonders anschaulich diskutiert werden; denn deren Anwendung auf die Musik hat bereits in den letzten Jahrhunderten geradezu epidemische Ausmaße angenommen — «epidemisch» durchaus in dem doppelten Sinne sowohl des Massenhaften als auch des Pathologischen. (Im übrigen verwende ich im folgenden das Wort «Sprache» stets als Kürzel speziell für «Wortsprache», nicht im übergreifenden Sinne von «Zeichensystem» welcher Art auch immer.)

Damit ist zugleich auch klargestellt, daß sich das Referat auf eine Frage wie die Generalfrage des Kongresses, nämlich: «ob, in welchem Sinn und in welchem Ausmaß Musik als Text» — bzw. in diesem Referat: als «Sprache» — «aufzufassen sei» (so Hermann Danusers Call for papers), nicht näher einlassen wird. Der Grund der Zurückhaltung liegt nicht so sehr darin, daß zu derartigen Fragen in der musikbezogenen Literatur der letzten zweieinhalb Jahrtausende bereits unendlich viele Aussagen vorliegen — man darf wohl geradezu von einer Inflation an (nützlichen wie überflüssigen) Einfällen und Äußerungen sprechen, ohne daß freilich ein Ende der Emsigkeit abzusehen wäre.

Der entscheidende Grund meiner Zurückhaltung liegt vielmehr darin, daß bei solcher Themenstellung infolge der unübersichtlichen Vielfalt von involvierten, zumindest bereitliegenden Text- bzw. Sprachbegriffen eine jede Antwort — für sich genommen — letztlich beliebig, ja willkürlich ausfallen muß. Die Geschichte der Auseinandersetzung mit der Musik «als Text» bzw. «als Sprache» gibt drastisch zu erkennen, daß die Antworten letztlich weit weniger von der Beschaffenheit der Musik selbst abhängen als von den gerade verfügbaren und beliebten — um nicht zu sagen: schicken und opportunen, jedenfalls aber höchst unterschiedlichen und wandelbaren — Konzepten, die man ihr jeweils zumutet: von Konzepten, die ja ihrerseits wiederum den verschiedensten sprachphilosophischen Positionen und sprachgeschichtlichen Horizonten entstammen können, und die einerseits immer nur auf Teilmomente von Musik zutreffen (auch wenn sie gern mit dem Anspruch universeller Geltung gebraucht werden), die andererseits aber auch so unspezifisch weit gefaßt sein können, daß fast alles (irgendwie) subsumierbar wird: «Auch Schießen ist eine Sprache», konnte man vor einiger Zeit als Schlagzeile im Feuilleton der *FAZ* lesen.

In Rechnung zu stellen ist darüber hinaus aber auch die grundsätzliche Entscheidungsfreiheit der Autoren, entweder das, was sich mit Sprache vergleichen läßt, oder aber umgekehrt gerade das Unvergleichbare, das (wie es der Positivismus des 19. Jahrhunderts formuliert hat:) «Spezifische» der Musik als das Wesentliche auszugeben — mit z.T. gravierenden Folgen für das jeweilige Bild und die jeweilige Bewertung von «Musik als Sprache».

Und dazu kommt schließlich auch noch eine Abhängigkeit von der jeweiligen historischen Dialog-Situation und Interessen-Konstellation, in der über «Musik als Sprache» gehandelt wird — z.B. suchend oder dekretierend, einvernehmlich oder kontrovers, polemisch oder apologetisch. Die Geschichte der «Sprachähnlichkeits»-Diskussion ist bis heute geprägt von recht unterschiedlichen, ja divergierenden Idealen und Standpunkten, Ziel-



setzungen und Verbindlichkeitsansprüchen, von einer trüben wenn nicht explosiven Mischung aus theoretischen Einsichten und pragmatischen Absichten. Pointiert könnte man deshalb geradezu sagen: aus der Geschichte der «Sprachähnlichkeits»-Diskussion erfährt man weniger über den vielbeschworenen «sprachhaften Charakter» der Musik selbst als über die Autoren und ihre jeweils maßgeblichen Überzeugungen, Wünsche, Erwartungen, Idiosynkrasien und Schwierigkeiten. Für den Musikhistoriker freilich, der auch die (oft genug überraschend unkonventionelle) Genese theoretischer oder ästhetischer Problemstellungen in seine Forschungen einbezieht, der nach den komplexen Voraussetzungen von Komposition, Kompositionsauffassung und Rezeption fragt, der sich nicht nur mit dem Inhalt, sondern auch mit Charakter und Niveau, mit Motiven und Konsequenzen der «Sprachähnlichkeits»-Diskussion auseinandersetzen will, liegen gerade hierin unschätzbare mentalitätsgeschichtliche Auskünfte, die historiographisch im einzelnen allerdings noch wenig erschlossen und kaum gewürdigt worden sind.

Ganz offenkundig also würde der Herausforderung des Themas «Musik als Sprache» kaum gerecht, wer sich (einmal mehr) lediglich um eine solide Bestandsaufnahme all dessen mühte, was Musik und Sprache miteinander vergleichbar macht oder ihnen gemeinsam ist. Ein rüstiger Katalog all dessen, was es als möglich und legitim erscheinen läßt, Musik der Kategorie «Sprache» (wie immer sie des näheren gefaßt sein mag) zu subsumieren, wäre sicherlich nicht wertlos, würde aber die Pointe des Problems gründlich verfehlen: mit fröhlicher Sammelarbeit oder auch entsagungsvoller Klärung reiner «Sachfragen» allein ist diesem Problem nicht beizukommen. Denn musikhistorisch aufschlußreich, theoretisch relevant, ästhetisch signifikant und mentalitätsgeschichtlich erhellend ist nicht die eruierte Gesamtsumme, sondern die jeweils individuell getroffene und begründete Wahl und Anwendung der — sich nicht selten sogar widerstreitenden, ja einander mitunter geradezu ausschließenden — Konzepte, ist die jeweils individuell vorgenommene Kombination, Akzentuierung und Bewertung der ausgewählten Vergleichsmomente und deren Begründung. Die Frage nach der Vergleichbarkeit von Musik und Sprache — und nach der wirklichkeitserschließenden Kraft einschlägiger Vergleiche — hat es, sobald sie sich auf die konkret dokumentierte Musik und Fachdiskussion einläßt, mit einem eminent historischen und insofern auch beunruhigend relativen, changierenden Gegenstand zu tun, und zwar sowohl von seiten der Musik als auch der Sprach-Konzepte wie auch — und ganz besonders — der Anwendungsmotive und -strategien. Dieser Relativität ohne bequeme Reduktionen oder voreilige Verallgemeinerungen gerecht zu werden, scheint mir eine der schwierigsten, aber auch vordringlichsten Aufgaben der Musikgeschichtsforschung im Problembereich «Musik als Sprache» zu sein.

Das Referat möchte sich deshalb dezidiert auf die fachgeschichtlichen Voraussetzungen und Begründungen von Themen- und Fragestellungen des Schlages «Musik als Text» bzw. «Musik als Sprache» — und darüber hinaus auf die Voraussetzungen und Begründungen für deren nach wie vor auffälliges Gewicht, unverkennbare Attraktivität und hartnäckige Präsenz — konzentrieren. Denn es ist ja keineswegs selbstverständlich, sondern im Gegenteil recht erstaunlich, daß in europäischer Tradition ein Thema wie «Musik als Text» oder «Musik als Sprache» überhaupt im Mittelpunkt musiktheoretischer, musikästhetischer, musikwissenschaftlicher und auch musikpublizistischer Aufmerksamkeit stehen konnte und noch immer steht.

Dabei dürften das heuristische Potential und die suggestive Plausibilität derartiger Formeln zur Erklärung ihrer Karriere allein kaum ausreichen — dies um so weniger, als die Diskussion um musikalische «Sprachähnlichkeit» seit der frühen Neuzeit selbst mit ungewöhnlichem Engagement und bedenklicher Emphase, mit teilweise abenteuerlichen Übertreibungen wie auch mit einem irritierenden Hang zu dogmatischer Einseitigkeit geführt worden ist. Vielmehr scheint auf der Fachdiskussion fast so etwas wie ein Zwang zu lasten, Musik speziell von Sprach- oder Textmodellen her nicht nur zu betrachten, sondern sogar zu bewerten: so als ob künstlerischer Rang und ästhetische Gültigkeit entscheidend davon abhingen, daß Musik ausgerechnet als «Text» bzw. als «Sprache» konzipiert werde und auch entsprechend wahrgenommen werden könne — «Sprachähnlichkeit» mithin geradezu als Statussymbol oder Prestigefrage. Angesichts des verfügbaren Raums müssen an dieser Stelle einige thesenhafte Hinweise genügen.<sup>1</sup>

\*

Als epochemachende («Errungenschaft») der Renaissance, die diese vom späten Mittelalter signifikant abgrenzen soll, nennt die Musikgeschichtsschreibung bis heute eine angeblich neuartige («Rhetorisierung»), wenn nicht gar

1 Quellenmaterial, auf das sich die Überlegungen dieses Referates beziehen, in: Fritz Reckow, «*Sprachähnlichkeit*» der Musik als terminologisches Problem. Zur Geschichte des Topos Tonsprache, Habilitationsschrift Freiburg i. Br. 1977; thesenhafte Zusammenfassung in der Monographie «Tonsprache» (1979) im Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Wiesbaden 1972ff.; Klaus Wolfgang Niemöller, Der sprachhafte Charakter der Musik (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften, Vorträge G 244), Opladen 1980; ders., «Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung der Renaissance», in: Renaissance-Rhetorik, hrsg. von Heinrich F. Plett, Berlin / New York 1993, S. 285-315; Helga de la Motte-Haber, Handbuch der Musikpsychologie, Laaber 1985, S. 11-149; dies., «Musik und / als Sprache», in: Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag (Kölner Beiträge zur Musikforschung 165), Regensburg 1989, S. 361-370. Die hier exemplarisch genannten Arbeiten erörtern zwar, mit unterschiedlichen Blickrichtungen und Akzenten, die Geschichte und Problematik der Anwendung von Sprach-Konzepten auf die Musik, kaum aber die — weitergehende — heikle Frage, weshalb das Sprach-Modell seit der frühen Neuzeit überhaupt eine derart beherrschende Rolle bei der Auseinandersetzung mit Musik hat spielen können und sollen.



eine regelrechte «Versprachlichung» der Musik. Nun ist seit langem bekannt, daß die Musik bereits seit der Antike als Text sui generis gilt, und daß Sprache und Musik — angefangen bei den Elementen Buchstabe und Tonstufe bis hin zu den Verfahren ihrer «compositio» zu größeren Einheiten wie Rede und Gesang — in vielfältiger Hinsicht miteinander verglichen worden sind. Auch konnte in jüngerer Zeit immer deutlicher herausgearbeitet werden, daß Musik bereits seit dem frühen Mittelalter ganz bewußt text- bzw. sprach- oder redeanalog gestaltet und entsprechend beschrieben wurde. Als Modelle solcher Tendenzen sind, mit wechselnder Gewichtung, die Spezialdisziplinen Grammatica, Rhetorica, auch Dialectica und Poetica bis in Details der (metaphorischen) Terminologie und kompositorischen Prägung hinein manifest.<sup>2</sup>

Symptomatisch für den Umgang mit den verschiedenen Modellen und für ihre Übertragung auf die Musik bis ins späte Mittelalter ist — zumal aus der Perspektive neuzeitlicher Emphase und Generalisierungstendenz — vor allem die kritische Präzision und die gelassene Beschränkung aufs jeweils konkret Gemeinte und sinnvoll Vergleichbare. Die Modelle dienen der nüchternen Veranschaulichung, nicht der suggestiven Durchsetzung von Auffassungen; die Autoren respektieren ebenso die Grenzen der Vergleichbarkeit, wie sie die Chance heuristischer Anregung und argumentativer Bereicherung wahrnehmen. Bemerkenswert ist eine so unaufdringliche Selbstverständlichkeit in der theoretischen wie praktischen Handhabung der musikalisch-sprachlichen Parallelen, daß sie von der Musikgeschichtsschreibung — die aus der Neuzeit weit «stärkeren Toback» gewöhnt ist — offenkundig kaum zur Kenntnis genommen wurde.

Je klarer sich aber abzeichnet, daß die Orientierung von Musikauffassung und Kompositionsweise am Sprachmodell — genauer: an den Mustern grammatischen, rhetorischen, dialektischen, poetischen Denkens und Gestaltens — bereits eine lange und fruchtbare mittelalterliche Tradition besitzt, desto deutlicher wird auch, wie sehr sich der Umgang mit dem Modell selbst seit der Renaissance gewandelt hat. Denn so wenig «Rhetorisierung» oder gar «Versprachlichung» noch als prinzipielle Neuerung erst des Renaissance-Humanismus ausgegeben werden können, so auffällig sind seit der frühen Neuzeit doch Rolle und Gewicht des Sprach-Modells im theoretischen Diskurs, so neuartig — und folgeschwer — seine Art und Zielrichtung der Parallelisierung selbst geworden. Galten die traditionell sprach- oder redeanaloge Züge der Musik bis dahin als willkommener, aber letztlich entbehrlicher «ornatus» der Musik, so wurde ihnen nun zusehends die Bedeutung eines leitenden, fundierenden, ja geradezu legitimierenden Prinzips zugesprochen: Musik kann und soll nicht mehr nur partiell und ad libitum z.B. rhetorische Züge aufweisen, sondern soll seit der frühen Neuzeit in einem umfassenden Kulturentwurf möglichst weitgehend «Sprache» schlechthin sein — oder werden. Deshalb muß Geschichtsschreibung, die sich nicht mit der bloßen Feststellung stilistischer Neuorientierung in jener Zeit bescheiden will, sondern sich auch um deren Erklärung bemüht, zugleich auch — und vor allem — nach den Ursachen und Gründen für die überraschende Attraktivität, das unverhoffte Prestige, die neuartige Durchsetzungskraft und besonders die nachhaltige Dominanz des Sprach-Modells selbst fahnden. Denn auch für Musik und Musikauffassung gilt Ernst Cassirers Beobachtung, daß die «großen Errungenschaften» der Renaissance «viel weniger in dem neuen Inhalt des Denkens» liegen, «den sie schuf», «als in den neuen Energien, die sie weckte, und in der Intensität, mit der diese Energien dann wirksam wurden».<sup>3</sup> Die musikhistorische Pointe: nicht «Sprachähnlichkeit» als solche ist neu, sondern die Funktion, die dem Sprach-Modell nun gegenüber der Musik zugewiesen wird, die Bedeutung, die ihm zufällt, sein Geltungsanspruch, der das Musikdenken fortan nicht nur beherrscht, sondern auch irritiert.<sup>4</sup>

Das prononciert auf die Antike ausgerichtete Interesse der Humanisten an Grammatik, Rhetorik, Poetik, Geschichte und Moralphilosophie allein reicht zur Erklärung der neuen Situation schon deshalb nicht aus, weil die «studia humanitatis» vielfach ganz bewußt auch in die Kontinuität mittelalterlicher Bildung und Wissenschaft gestellt wurden. Neu freilich war der Stil, mit dem die Humanisten nicht nur ihre Wissenschaft, sondern auch ihre eigene Kompetenz propagierten. Wohl nicht zuletzt das zunehmende «Arbeiten für den (freien Markt)»<sup>5</sup> veranlaßte auch sie, «kräftig die Werbetrommel für das von ihnen befürwortete Gebiet der Gelehrsamkeit» zu rühren, wie Paul Oskar Kristeller nüchtern festgehalten hat, «um die Ansprüche anderer, rivalisierender Wissenschaften zu neutralisieren und zu überwinden» — wobei viele Kontroversen gar nicht als «ernste Grundsatzdebat-

2 Hierauf hat erstmals Wilibald Gurlitt nachdrücklich und mit einer Fülle an Detailbelegen aufmerksam gemacht: «Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit» [1944], Neudruck in: Wilibald Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Teil I: *Von musikgeschichtlichen Epochen (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 1)*, Wiesbaden 1966, S. 62-81; zur neueren Forschung: Fritz Reckow, «Vitiū oder color rhetoricus? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen grammatica, rhetorica und poetica für das Musikverständnis», in: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung (Forum Musicologicum. Basler Beiträge zur Musikgeschichte 3)*, hrsg. von Wulf Arlt, Winterthur 1982, S. 307-321; aktualisierter Neudruck in: Michael Walther, *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*, München 1992, S. 77-94.

3 Ernst Cassirer, «Einige Bemerkungen zur Frage der Eigenständigkeit der Renaissance» [1943], Neudruck in: *Zu Begriff und Problem der Renaissance (Wege der Forschung CCIV)*, hrsg. von August Buck, Darmstadt 1969, S. 221.

4 Näheres zur Begründung dieses Geschichtsbildes bei Fritz Reckow, «Zwischen Ontologie und Rhetorik. Die Idee des movere animos und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte», in: *Traditionswandel und Traditionsverhalten (Fortuna vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert 5)*, hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1991, S. 145-178, bes. S. 172ff.

5 Vgl. Alfred von Martin, *Soziologie der Renaissance* [1931], München<sup>3</sup> 1974, S. 67.



ten», sondern «lediglich als persönliche Fehden, intellektuelle Kraftproben oder rhetorische Übungen gedacht waren».<sup>6</sup>

In diesem kulturellen Klima nun gewann zusehends das Medium der kultivierten Sprache und Rede an Gewicht und Prestige. Und damit wiederum erlangten insbesondere Rhetorik und Poetik die Bedeutung neuer Leitdisziplinen, während das Interesse an der einst universellen Geltung und Fundierungsmacht der Disziplin (Ars) musica — «musica ad omnia extendere se videtur», hieß es noch im frühen 14. Jahrhundert, repräsentativ für ein ganzes Zeitalter, bei Jacobus von Lüttich<sup>7</sup> — spürbar abnahm. «Alle Studien und Disziplinen gedeihen, wenn die Sprache blüht, und sie gehen unter, wenn die Sprache verfällt», so ist eine für die humanistische Ideologie grundlegende Überzeugung in Lorenzo Vallas *Elegantiae* von 1449 lapidar formuliert.<sup>8</sup> Auch die traditionell auf die Musik bezogene Erwartung wundersamer moralischer Wirkungen richtete sich nun stärker als bisher auf die Sprache. So stand etwa nach sprachmagischen Vorstellungen der Zeit, analog zur Musik, auch «der Bau der einzelnen Sprachen» gemäß göttlichem Plan «mit den übrigen Teilen des Kosmos in einer genau strukturierten Harmonie», der wiederum heilsamer Einfluß auf den menschlichen Mikrokosmos zugesprochen wurde.<sup>9</sup> Richtungweisend für die künftigen musiktheoretischen Auseinandersetzungen um ein neuartiges «Abhängigkeitsverhältnis von Musik und Sprache»<sup>10</sup>, machte sich Marsilio Ficino in seinem Ethik-Konzept ausdrücklich «Platons Rangfolge von Wort und Gesang» zu eigen: der Gesang «folgt» dem Wort.<sup>11</sup>

Auch wurde, wie soeben bereits angeklungen, im Unterschied zu den eher liberalen und lockeren Beziehungen zwischen den mittelalterlichen Artes, nun das Ordnungsmuster einer Rangfolge der Disziplinen bzw. Künste bestimmend, das sich alsbald auch in Argumentationsstil und -strategie niedergeschlagen hat. Und während das Verhältnis zwischen den mittelalterlichen Artes in erster Linie unter dem Aspekt der wechselseitigen Ergänzung betrachtet worden war, setzte sich seit dem Renaissance-Humanismus eher die Denkfigur der Konkurrenz — und in praxi eine offene Rivalität — durch, verschärft noch durch einen bis dahin unbekannten Geltungs-, wenn nicht Ausschließlichkeitsanspruch, mit dem nun — um noch einmal Ernst Cassirer zu bemühen — jede «Richtung des geistigen Lebens» gleich «das Ganze der Wirklichkeit für sich in Anspruch» nahm.<sup>12</sup> So wurde auch das Verhältnis von Musik und Sprache zusehends durch Erörterungen von Über-/Unterlegenheit bzw. Über-/Unterordnung belastet, wobei die Musik bevorzugt den rationalen Dimensionen der Sprache konfrontiert und an deren diskursiver Leistungsfähigkeit gemessen wurde.

Dank den angewandten Kriterien war das Ergebnis, naheliegenderweise, nun eine klare Unterlegenheit der Musik gegenüber der Sprache — ein Ergebnis, das die Musiktheorie für lange Zeit nicht nur herausgefordert, sondern regelrecht gedemütigt hat, und das trotzdem vielfach (zumindest, was die gedankliche Struktur betrifft) mit verblüffender Selbstverständlichkeit hingenommen wurde: «Wäre die Sprache nicht unstreitig das Höchste, was wir haben, so würde ich Musik noch höher als Sprache und als ganz zuoberst setzen» — symptomatisch noch an Goethes Bekenntnis ist nicht nur das fraglose Einverständnis mit dem bedenklichen Verfahren der Hierarchisierung, sondern auch die — hier fast schon unfreiwillige, aber anscheinend alternative — Anerkennung des Primats von Sprache.<sup>13</sup> So ist es in der Konsequenz des Renaissance-Humanismus auf Jahrhunderte weit mehr als nur ein ästhetisches Ideal oder eine besondere künstlerische Chance, nämlich geradezu eine unausweichliche, lastende Prestigefrage für die Musik geworden, es der Sprache so weit wie möglich gleichzutun — also nicht nur, wie bereits seit dem frühen Mittelalter, affectus und res, sondern auch die Sprache «nachzuahmen», wenn nicht gar selbst «Sprache» zu werden.

Es sind nun vor allem die berühmten sprachphilosophischen Problemstellungen des 16. bis 18. Jahrhunderts, die der Musik eine neue Annäherung an die spezifische Leistungsfähigkeit der Wortsprache erleichterten und ihr sogar zu neuartiger philosophischer Würde verhalfen. Die frühneuzeitlichen Bemühungen um eine neue Universalsprache nach dem babylonischen Desaster — die nicht nur dem pragmatischen Ziel übernationaler Verständigung galten, sondern zugleich heilsgeschichtlich motiviert waren: eine «homogene Versprachlichung der Welt» würde zugleich auch einer «Wiederherstellung des mutmaßlich ursprünglich-heiligen Zustands» nahekommen<sup>14</sup> — entdeckten die universell verständlichen Affektlauten der Musik als Muster und Material für die Konstruktion einer neuartigen «Characteristica universalis». Und dank den musikalisch nachgeahmten — kompositorisch zwar stilisierten, aber nichtsdestoweniger gut erkenn- und unterscheidbaren — Affektlauten konnte nun stolz sogar

6 Paul Oskar Kristeller, «Humanismus und Scholastik in der italienischen Renaissance», in: *Humanismus und Renaissance I: Die antiken und mittelalterlichen Quellen* (Humanistische Bibliothek, Reihe I, Bd. 21), München 1974, S. 87-111; Zitate S. 95 und 106.

7 Jacobus von Lüttich, *Speculum musicae* (CSM 3,1), Lib. 1,2,18, ed. by Roger Bragard, Rom 1955, S. 16.

8 «[lingua] vigente quis ignorat studia omnia disciplinasque vigere, occidente occidere?»: *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di Eugenio Garin, Mailand/Neapel 1952, S. 598.

9 Vgl. Wolf Peter Klein, *Am Anfang war das Wort. Theorie- und wissenschaftsgeschichtliche Elemente frühneuzeitlichen Sprachbewußtseins*, Berlin 1992, S. 145-160, Zitat S. 156.

10 Vgl. Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 98f.

11 Vgl. zuletzt Sabine Ehrmann, «Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600», in: *AfMw* 48 (1991), S. 239f.; s. Platon, *Politeia* III,398c-d,400d.

12 Ernst Cassirer, *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte* [1916], Darmstadt 1961, S. 19.

13 *Physikalische Wirkungen*, in: *Artemis Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche Goethes*, Zürich / Stuttgart 1948ff., Bd. 16, S. 862.

14 Klein, *Am Anfang war das Wort*, S. 79.



eine partielle Überlegenheit der Musik über die Wortsprache konstatiert, ja sogar eine gewisse Analogie zwischen der Musik und der geheimnisvoll-idealen Sprache der Engel erwogen werden.<sup>15</sup> Am klarsten wurde in der Enttäuschung artikuliert, was man der Musik (als Sprache) nur allzu gern zugetraut hätte: die Töne enthielten «zwar eine Sprache, aber nur die Sprache der Begierden und Leidenschaften; und wir wissen dennoch nach aller Mühe nicht so gut und so deutlich, was sie sagen wollen, als solches bey den Worten geschieht, weil wir damit nicht bis auf die einzelne Dinge herunter kommen können».<sup>16</sup>

Aus den Sprachursprungstheorien der Aufklärung wiederum — denen zufolge die erste Sprache des Menschen «Gesang» gewesen sei — konnte gar auf eine genuine Identität von Sprache und Musik geschlossen werden. So wie die im 17. und 18. Jahrhundert diskutierten anthropologischen Probleme «auch in Gestalt sprachtheoretischer Fragestellungen formuliert» worden sind<sup>17</sup>, so konnten sich sprachtheoretische Diskussionen ihrerseits auch musiktheoretischer Paradigmata bedienen: Musik als «sprachähnliches» Medium wurde zu einem Organon der Sprachphilosophie und als solches, zumal bei Rousseau, zugleich zu einem zentralen Faktor in dem visionären Entwurf einer «ganz unmittelbaren, ganz und gar menschlichen Kommunikation».<sup>18</sup>

Galt die Musik aber erst einmal als derart eng mit der Sprache vergleichbar, ja geradezu als verwandt wenn nicht partiell identisch, und war es nach wie vor eine Prestigeangelegenheit für die Musik, (Sprache) zu sein oder zu werden, so nahm auch die Versuchung zu, die Unterschiede zu bagatellisieren und die Gemeinsamkeiten entsprechend zu betonen, wenn nicht zu übertreiben und zu überschätzen. So ist es zumal seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts insbesondere (aber keineswegs ausschließlich) im populären Schrifttum prekärer Usus geworden, alle möglichen Sprachvorstellungen und -ideologien hoffnungsvoll, wenn nicht fordernd an die Musik heran-, genauer noch: in die Musik hineinzutragen. Umgekehrt wurden alle möglichen — nicht zuletzt sogar semantische — Sprachleistungen von der Musik erwartet, da ja auch sie (Sprache), zumindest (eine Art Sprache) sei, die im Sinne einer besonderen Ausprägung etwa von (Muttersprache), (Weltsprache), (Fremdsprache) usw. schöngeistig gefeiert oder polemisch ausgebeutet werden konnte.

Nur zu verständlich, daß auch die Gegenargumente entsprechend schroff ausfielen. Und nur zu natürlich, daß sich eine derart willkürlich deut- und verfügbare Formel wie (Musik als Sprache) in beliebigen Kontroversen schließlich ganz nach Situation, Standpunkt und Bedarf pro oder contra wenden ließ — je nachdem etwa, ob man gegen progressive Kühnheit oder konservative Erstarrung Stellung bezog und sich dabei entweder auf das Teilmoment grammatischer Gesetzmäßigkeit oder die Idee poetischer Freiheit berief. Ganz zu schweigen von der — inzwischen wieder merklich abgeklungenen — Euphorie, mit der die Musik — (als Sprache) — semiologischen Analyseverfahren unterworfen worden ist.

\*

Musik in europäischer Tradition hat sich seit jeher (auch) am Modell Sprache orientiert. Dies zu leugnen oder zu ignorieren wäre ebenso abwegig wie das Ansinnen, Musik als (Sprache) schlechthin auszugeben. Und nicht nur die Musik als solche ist in vielfältiger Hinsicht (sprachähnlich) konzipiert: auch die Kategorien von Musiktheorie und Musikästhetik stammen in großer Zahl aus dem Arsenal der sprachbezogenen Disziplinen — Grammatik, Rhetorik, Logik, Poetik, Sprachphilosophie. Wer seit dem frühen Mittelalter über Musik — von der Machart bis zur Funktionsweise — konkret redet, trägt nolens volens allein schon mit seinem Fachvokabular genuin sprachbezogene Vorstellungen, Erwartungen und Wertungen an sie heran.

Die Vorzüge des Sprach-Modells — die meist unmittelbare Vertrautheit der Vorbilder, die entsprechend spontane Plausibilität der Analogien wie auch die seit der Antike bewährte gedankliche Strenge und methodische Zuverlässigkeit der sprachbezogenen Theorien und ihrer Begrifflichkeit — liegen auf der Hand: sie vor allem haben das Modell auch für das Musikdenken attraktiv und populär gemacht. Seine Verdienste bei der Entdeckung, Veranschaulichung und Verdeutlichung signifikanter musikalischer Sachverhalte und Probleme stehen außer Zweifel.

Manifest sind freilich auch massive Nachteile und Risiken der bereitwilligen, ja begeisterten Parallelisierung. Fatal vor allem die Entlastungsfunktion des suggestiven Sprach-Modells seit der frühen Neuzeit: mit seinem reichen Angebot an (im Blick auf Sprache) erprobten Gesichtspunkten scheint es im Blick auf die Musik von einer seriösen Arbeit am Begriff eher abgehalten, von der Mühe eher dispensiert zu haben, besondere Kategorien zu entwickeln, die gezielt und präzise auf die Eigenheiten und Probleme der Musik selbst zugeschnitten gewesen wären. Es lieferte die Musik somit an längst etablierte Denkweisen und Vorstellungsmuster eines Sachbereichs aus, dessen Eigenheiten und Probleme mit denen der Musik letztlich doch nur bedingt und partiell vergleichbar waren und auch keineswegs analog gewichtet sein mußten. So hat die — oft geradezu verführerisch naheliegende — leichte Vergleichbarkeit die Rivalität zwischen den (Schwestern) Musik und Sprache überhaupt erst ermöglicht — und zugleich gefördert — und damit das Denken über Musik insgesamt unglücklich besetzt und einsei-

15 Vgl. Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636, «De la voix», Prop. XLVII, S. 65.

16 Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1753, S. 42.

17 Ulrich Ricken, *Sprache, Anthropologie, Philosophie in der französischen Aufklärung. Ein Beitrag zur Geschichte des Verhältnisses von Sprachtheorie und Weltanschauung (Sprache und Gesellschaft 18)*, Berlin 1984, S. 8.

18 Peter Gülke, *Rousseau und die Musik oder von der Zuständigkeit des Dilettanten*, Wilhelmshaven 1984, S. 129.



tig gelenkt. Und die seit der frühen Neuzeit manifeste Konzentration des theoretischen und ästhetischen Interesses auf jene Dimensionen der Musik, die sich (irgendwie) mit Sprache vergleichen ließen — angestachelt noch durch die emphatische Idealisierung der Sprache seit dem Renaissance-Humanismus und durch den überflüssigen Wettstreit um einen eher kuriosen Primat — führte zugleich zu einer Vernachlässigung der nicht (oder nur schwer) parallelisierbaren Dimensionen von Musik — und damit zu gravierenden Defiziten an theoretischer und ästhetischer Durchdringung: zu einem Mangel an Entwürfen, Konzeptionen, Visionen, die der Musik auch und gerade (als Musik) hätten gerecht werden wollen und können (selbst die Vorbehalte gegenüber der Anwendung des Sprach-Modells bleiben — mit umgekehrtem Vorzeichen — in der Regel im Problembereich und Argumentationsstil der etablierten Parallelisierungen befangen). Das Denken über Musik ist dank der traditionellen Orientierung am Sprach-Modell neugieriger, differenzierter und reicher, infolge der fast zwanghaften Anlehnung an (wenn nicht Unterwerfung unter) verschiedenartigste Sprachvorstellungen seit der frühen Neuzeit allerdings zugleich auch träger, plumper und ärmer geworden.

Es mag nichtsdestoweniger auch heute noch stimulierend sein, der (sozusagen «systemimmanenten») Frage nachzugehen, «ob, in welchem Sinn und in welchem Ausmaß» Musik als (Text) bzw. als (Sprache) «aufzufassen sei». Als dringlicher allerdings erscheint es angesichts der skizzierten Problematik, so rigoros wie akribisch zunächst einmal (gewissermaßen «von außen») sachliche Angemessenheit und heuristische Leistungsfähigkeit, Zuständigkeit, Reichweite und Grenzen des Sprach-Modells seinerseits im abendländischen musikalischen «cultural system» generell zu prüfen wie auch speziell im Blick auf seine jeweiligen kompositorischen Ausprägungen konkret zu bestimmen. Mit dem Ziel, immer wieder neu auf jene — seit der frühen Neuzeit akut gefährdete — Balance und Symbiose zwischen den Momenten von «Sprachähnlichkeit» einerseits und den kategorial weit schwerer zugänglichen Dimensionen des Unvergleichbaren andererseits hinzuwirken: jenes Unvergleichbaren, das sich musikalisch-ästhetisch ja keineswegs als minder substantiell erwiesen hat. Vielleicht ist es nicht das geringste Verdienst von plakativen Themenstellungen wie «Musik als Text» oder «Musik als Sprache», daß sie neben der Unentbehrlichkeit und Unausweichbarkeit auch die Unzulänglichkeit entsprechender Analogien bewußt machen und damit historisches Interesse, ästhetische Neugier und analytische Aufmerksamkeit um so provozierender und zwingender auf die reichen Dimensionen des Unvergleichbaren, Unübersetzbaren, Unvertretbaren lenken — auf jene faszinierenden Dimensionen des Eigenen also, ohne die Musik nicht wäre, was sie ist.

(Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)